

SÁRKÖZY RÉKA

BŰN ÉS SZÁMONKÉRÉS – A BISZKU-FILM

A film története 2008 nyarán Skrabski Fruzsina blogbejegyzésével indult: [...] *elhatároztam, hogy meghirdetem a kommunista kerestetik versenyt. Ugyan nagyon nevetséges ez a kis ítélet a csillag miatt,¹ de kezdetnek nem rossz. Azért a büszke kommunistának egy kicsit lekonyulhat a bajsza, mert mégse úgy dörög az élet, ahogy fúj. Egyébként nem fenyegetem a kommunistáinkat. Nem is tudom mivel fenyegetni, hiszen se fekete autóm, se erőszakszervezetem, se fegyverem, se kutyám. Csak szeretnék tudni róluk. Csak jó lenne, ha a lelkiismeretük kicsit háborogna. Ha néha valaki megkérdezné tőlük, akár egy unoka, vagy egy szomszéd, hogy mi volt akkor, Józsi bácsi? Miért is tetszettek elkövetni azt, amit? Milyen volt a szemébe nézni annak az ismerősnek, akit a maga vallomása miatt vittek be? Milyen volt politikai foglyokat verni? Milyen volt rápecsételni egy kislány papírjára, hogy X-es? Milyen volt vallatni? Milyen volt kiabálni, hogy ellenforradalmárok, reszkessetek? Milyen volt kinevetni a kirabolt kulákokat? Tehát kommunista kerestetik! Ha Ön ismer olyan kommunistát, akinek van mit mesélnie, kérem, adjon hozzá kontaktot! [...] A verseny lényege, hogy aki a legtöbb kommunistát prezentálja, az kap egy nagy dicséretet. Személyesen tőlem, nyilvánosan.²*

Az idézet nagyon jellemző: megfogalmazza a szándékot – felelősöket találni az 1945–89 közötti diktatúra bűneiért, és szembesíteni őket múltjukkal –, de nem hiányzik belőle a burkolt fenyegetés sem: „mert nem úgy dörög az élet, ahogy fúj [sic!]”, a tiltott önkényural-

mi jelkép használatáért kirótt büntetés pedig kezdetnek „nem rossz”. A forradalom utáni számonkérésre és az ötvenes évek kulákküldözéseire egyaránt utal, nem törődve az időrenddel, egy korszakként tekintve a Rákosi- és a

1 Vajnai Attila és Horváth Sándor ellen a tiltott önkényuralmi jelkép folytatólagos használatának vétségéért 2008 júniusában ítéletet hozott Fővárosi Bíróság.

2 http://mandiner.blog.hu/2008/06/12/kommunistak_reszkessetek

Kádár-korszak éveire. Jól érzékelteti azt is, milyen kép él a szerzőben a „kommunisták” módszereiről. Nem derül ki viszont, vajon mit ért a „kommunista” szón. Elszakítja a fogalmat a semleges használat lehetőségétől, és a bűnösség konnotatív jelentésével ruházza fel. Skrabski magáért a kommunizmusért vár bocsánatot – úgy általában.

Skrabski Fruzsina és Novák Tamás 2010-ben készítette filmjét Biszkú Béláról *Bűn és büntetlenség* címmel.³ A film középpontjában az 1956-os forradalmat követő megtorlás áll, különös tekintettel Biszkú Béla ebben játszott szerepére. Az alkotók csellel vették rá Biszkút a részvételre: szülőfaluja, Márokpapi nem létező ifjúsági szervezetének tagjaiként mutatkoztak be, hogy a bizalmába férközzenek. Összesen négy interjút készítettek vele, leutaztak Márokpapiba, és egy ál-falugyűlést is rendeztek a falu nagy szülöttjének tiszteletére. Bár később leleplezték magukat, Biszkú nem tagadta meg további részvételét a filmben, a bemutatóhoz azonban családja először nem járult hozzá. Az Uránia mozi ezért elállt a bemutatástól, végül Biszkú engedélye nélkül is megtartották a bemutatót egy kávézóban 2010. június 16-án. Már a film készítésének módja, a bemutató körüli viharok nagy sajtóvisszhangot keltettek, de a tartalma is sok vitát váltott ki. Ugyanakkor hatalmas nézettséget ért el: nagy sikerrel vetítették több vidéki városban, a youtube-on eddig (2014. augusztus) közel 30 ezer letöltést regisztráltak.

A következőkben azt vizsgálom, mennyiben hozott újat a film a magyar dokumentumfilmben. Hogyan hatnak az alkotók céljai a film tartalmára, múltsemléletére?

A POLITIKAI DOKUMENTUMFILM A VILÁGBAN

Az új hangot megütő, szokatlan stílusú film felbukkanása Magyarországon meglepő, de nincs nemzetközi előzmények nélkül. A dokumentumfilm az elmúlt 15 évben reneszánszát éli a világban (kivéve Magyarországot), ennek szemmel látható jele, hogy látványosan visszatértek a mozikba az Egyesült Államokban és Nyugat-Európában egyaránt. Az új hullám tartalmi oka pedig, hogy a saját társadalmi és történelmi problémáira kíváncsi nézőt nem elégitették ki sem a hollywoodi filmek kliséi, sem a tematikus televíziós csatornák főzőműsorai és természetfilmjei. A siker kiindulópontja politikai: a George Bush hivatalos kommunikációjával szembe forduló kritikus nézői magatar-

3 *Bűn és büntetlenség*. Rendező Novák Tamás és Skrabski Fruzsina, operatőr Czomba Albert, Banai Tibor Péter, Durkó Ádám, Kiss Sándor (2010), Absolve Consulting – Mandiner, 70 perc.

tás csinált helyet a dokumentumfilmeknek a mozikban. A televíziózás is nagy átalakuláson ment át a kilencvenes években: a tematikus csatornák születése és elterjedése nem kedvezett a dokumentumfilmnek. A jelentősen fragmentált televíziós piacon háttérbe szorultak a hagyományos dokumentumfilmek, és csak alacsony előállítási költségük biztosította a műfaj bennmaradását a televízióban. Provokatív, friss, szórakoztató dokumentumfilmnek készültek és utasították el a korábbi alkotói és nézői beidegződéseket. Magyarországon e filmek alkotói közül Michael Moore a legismertebb. Fontos, hogy a dokumentumfilmek új hulláma szembeszállt a hatalommal, vitákat generál, és nézői nagy része szemben áll a mainstream ideológiákkal.

Az Egyesült Államokban és Európában az újfajta, egyes szám első személyben elbeszelt történetekben a friss megközelítés a témák megújulását is magával hozta. Helyet kaptak az újabb, jórészt a liberális hagyományokhoz köthető társadalmi mozgalmak: a gender-problémák, a kisebbségek, a melegek reprezentációs kérdései és más, parlamenten kívüli szolidaritási és identitásproblémákhoz kapcsolódó kampányok is. Az antiglobalizációs, környezetvédelmi tartalmak, a Bush-kormány kritikája az Egyesült Államokban a politikai baloldal, sőt szélsőbal fontos fórumává tette a dokumentumfilmet a kormányon lévő republikánusokkal szemben, Michael Moore is a politikai szélsőbalhoz köthető. Nem véletlen, hogy ezek a civil kezdeményezések éppen a dokumentumfilmet használták fel eszközül, hiszen a műfaj születésétől jelenít meg közvetlenül politikai célkitűzéseket.

A dokumentumfilm új hullámának képviselői elutasították a hagyományos dokumentumfilmek személytelenségét, és gyakran magukat is a filmek kiemelt szereplőivé tették, egészen a bohóckodásig fokozott önkiterjesztésükkel. Ez hatásosabb is, mint a régi, konzervatív forma. A technikai változások is ebbe az irányba hatottak: a kis digitális kamerák egyszerű, sallangmentes felvételeikkel, a könnyen beszerezhető és kezelhető vágóprogramok pedig egyszerűségükkel támogatták a személyesség előretörését. Az első személyű elbeszélés valójában többes szám első személyt jelent, vagyis ezek a filmek a mindenkori MI perspektívájából ábrázolják a történeteket. A képernyőn mindig magunk közül látunk valakit, vagy éppenséggel éppen azt, akitől nagyon is szeretnénk magunkat elhatárolni.⁴

A politikai filmek közös vonása kettős nézőpontjuk. Az egyik a film tárgyáé, a másik a film készítőjéé. Fontos a film tárgyának – a szereplőnek – viszonya a kamerához, személyes jelenlétének módja és mértéke, viszonya a vizualitásból eredő elvárásokhoz.

⁴ Chanan (2007) 7.

A korábbi kritikai diskurzus, amelynek középpontjában a dokumentumfilmekről megkövetelt objektivitás állt, oka fogyottá vált, mert a filmek individuálisak, személyesek lettek. A távolságtartás nem létezett többé. Moore és társai gyakran figurázzák ki a műfajt, a szituációt, sőt önmagukat, nem kímélve saját önhittségüket sem. Az első személyben készített dokumentumfilmek – és Michael Moore filmjei különösen – gyakran alkotóik narcisztikus hajlamait támogatják. Michel Chanan filmesztéta szerint ennek a féktelen szubjektivitásnak lehetnek negatív következményei is: kialakulhat olyan dialógus, amely azonnal leleplezi a kérdezők politikai vagy történelmi inkompetenciáját, és személyük, tudásuk hiányosságainak nyilvánvalóvá válásával hívja fel a figyelmet a szervezett, radikális politikai kultúra hiányára, amely segíthetne a filmeseknek mederben tartani kritikájukat és önmagukat, legyenek akár a politikai baloldal, akár a politikai jobboldal képviselői. Vannak, akik ezt az erős szubjektivitást többnek tartják, mint az individuum előretörését az objektivitással szemben: Moore alkotásait egyszerűen a politikai propaganda filmek közé sorolják.

A MAGYAR POLITIKAI DOKUMENTUMFILM SZÜLETÉSE

A filmtípus hazai felbukkanása idején éppen szocialista kormány volt hatalmon, a politikai dokumentumfilm szembenállása a baloldali kormány kritikájában manifesztálódott: témáit a 2006-os tüntetések következményei, a politikai korrupció és az elmaradt igazságtétel szolgáltatják.⁵ Magyarországon tehát a politikai jobboldal fedezi fel a dokumentumfilmet mint a hatalom kritikájának eszközét, a társadalom véleményének reprezentációját. „Ezeknek a filmeknek a megjelenését korántsem tarthatjuk véletlen egybeesésnek. És nem pusztán azért, mert bizonyos tartalmi és strukturális hasonlóságok vannak közöttük. Többről van ráadásul szó, mint egy nemzetközi divat (Michael Moore, illetve a 2000-es évek politikai dokumentumfilmjei) magyarországi begyűrűzéséről – bár kétségkívül fontos volt, hogy hazai közönség előtt is ismert volt a dokumentumfilmes politikai szerepvállalásnak ez a formája és módja. Legalább ennyire lényeges, hogy ezek a filmek olyan időszakban készültek el, amikor a kiábrándulás, a frusztráció és a kielégítetlen igazságérzet határozta meg a közhangulatot” – írja Varga Balázs a magyar politikai dokumentumfilmről.⁶

A politikai dokumentumfilmekre jellemző a mainstream politikai állás-

⁵ Obersovszky Péter: *Kulcsár és a haverok*, 2005; Pesty László: *Megsebzett ünnep*, 2006; Jelenczki István: *Az igazság sohasem késő*, 2013.

⁶ Varga (2010).

foglalással szembeni fellépés. Ezt a Biszkú-film esetében az a rendszerváltás után kialakult politikai konszenzus idézte elő, miszerint az új demokrácia nem számoltatja el az elmúlt rendszer politikai szereplőit elkövetett bűneik miatt. A film valós célja valójában nem a szembesítés, nem Biszkú rávétele a bocsánatkérésre. (Ez természetesen el is marad.) A valós cél a politikai elit és a társadalom figyelmének felhívása az igazságtétel elmaradására, kiáltó hiányára.

A dokumentumfilm alaptulajdonsága, hogy megfelel a politikai kihívásoknak, még akkor is, ha ezt nyíltan nem mindig mondja ki. Mindig olyan társadalmi pontokra koncentrál, olyan jelenségeknek próbál nekimenni, amelyeket a hatalom és a tekintély ural és ellenőriz. A politikai dokumentumfilmek esetében nem feltétlenül szükséges, hogy a film ideológiailag megalapozott legyen, s az sem szükséges, hogy egy konkrét ügyért harcoljon. A Biszkú-filmben viszont éppen ez történik. Ideológiai tartalma a „kommunistaság” teljes elutasítása, konkrét célja pedig Biszkú jogi felelősségre vonásának elérése. A politikai dokumentumfilm – távol a fikcióktól és a fantázia világától – a maga „tárgyára” hívja fel a közfigyelmet, és megpróbálja visszarántani a nézőt a valóságba, saját környezetébe, múltjába. Hogy az alkotók képe milyen erről a múlttól, az már más kérdés. Az elmúlt tíz-tizenöt év új dokumentumfilmjei – világszerte – nem egy művészeti mozgalom produktumainak, inkább egy új társadalmi aktivitási hullám tükrének tekinthetők.

ETIKAI AGGÁLYOK

Skrabski Fruzsina és Novák Tamás filmjének kiindulópontja történelmi esemény: az 1956-os forradalmat követő megtorlások története, fókuszában egy kiemelt szereplővel, Biszkú Bélával. Mégsem „szokásos” dokumentumfilmet látunk. Már a kezdete is meglepő: a film nyitójelenetében a szerző begépeli tanulmányom elején idézett hirdetését. A provokatív hang, amelyet megüt, az internet és a video szinkron használata eleve felkészíti a nézőt, hogy valami újat fog látni. A csel, amellyel interjúalanyukat megkönyékezik, fokozza a meglepetést, bár előrevetíti a szükségszerű lebukást a filmkészítés valamelyik stádiumában. Ugyanakkor feszültséget is kelt, kíváncsian várjuk, vajon mikor és hogyan történik majd ez.

A film olyan, mint egy videonapló. A nézőt – így téve cinkossá – rögtön az elején beavatják a csalásba, miközben képet kap a riporterek személyiségéről is. Ez az első pillanattól a néző elé tárt játszma folyamatos teherként nehezedik a filmre, inkább elidegenítő, mint vonzó. A feltételezés, hogy a néző vállalja a cinkos szerepét, elárulja, hogy az alkotókban meg sem fordul: magatar-

tásuk morálisan megkérdőjelezhető. Etikusan újságírói magatartás-e hazugsággal rávenni a riportalanyt a részvételre? Számukra Biszkúval, a „kommunistával” szemben bármi megengedett, hiszen ő belügyminiszterként az 1956-os forradalmat követő megtorlás aktív részese, sőt irányítója volt. Az a bizonyos kettős nézőpont, amely az új típusú politikai dokumentumfilmeket jellemzi, vagyis hogy becsapott riportalanyuk a filmesekkel egyenrangúan szerepel, a film egyik leghangsúlyosabb elemévé válik. A dramaturgiai feszültség forrása Biszkú Béla részvétele vagy elutasító magatartása, a provokáció pedig egyértelmű. A hazugság viszont disszonanciát teremt. Ha csalás adja a film narratív keretét, mi van, ha nem csupán ennyiben merül ki? Szerencse, hogy a filmek önleleplezése után Biszkú nem tagadja meg további részvételét a filmben. Hiányzik viszont, hogy az alkotók nem kíváncsiak rá: miért? Ha erre a kérdésre választ kapnának, az is kiderülhetne, szükség volt-e egyáltalán a rejtőzködésükre. Akár igen, akár nem lenne a válasz, a film alapszituációja más megítélés alá esne, az egész mű hitelessége erősödne vagy gyengülne.

Térjünk itt vissza a film nyitójelenetére. Az alkotók 2008-ban (vagy 2009-ben) a telefontudakozóból megtudva a Magyar Kommunista Munkáspárt számát, felhívják, és attól, aki a telefont felveszi, a forradalom utáni megtorlás kommunista felelősei után érdeklődnek, miközben előttük a bekapcsolt számítógép, ők pedig profi, ráadásul internetes újságírók. Van ennek a szituációnak realitása? Nem sok. A nagy hazugság mellé több kicsi is társul, beépül, de van példa apró elszólásokra a film további szakaszaiban is. Miért alkalmazzák akkor a telefonos tudakozást mint dramaturgiai elemet? Mert vicces a telefonban a kommunistákkal beszélni, még akkor is, ha a hanghoz nem tartozik se név, se személyiség. Erre valószínűleg nincs is szükség, szimbolikus tartalom kapott itt nyilvánosságot. A tudatos szimbólumhasználat a film fontos jellemzője a továbbiakban is, de nem biztos, hogy az alkotók elérik vele a kívánt hatást. Senki sem őszinte, egyik oldal sem. Nem kétséges, hogy hazudik a riportalany is: tagadja részvételét a megtorlásokban, elhatárolja magát a (vér)bírósi döntésektől. Néhol az a furcsa helyzet áll elő, hogy az alkotók – hiába igazolják állításaikat a tények – nem tudják riportalanyuk hazugságait leleplezni. Nem lehet ezt egyszerűen felkészületlenségük számlájára írni, felszínességük okai többre térnek, a későbbiekben erre majd kitérek. A nézők és az alkotók nagy szerencséje, hogy Biszkú Béla nem fogja vissza magát, súlyos állításokat fogalmaz meg (*Brezsnyev – szar alak volt. Gorbacsov nyimnyám, az árulta el a rendszert, adta el a Szovjetuniót; Nagy Imre, na, az megérdemelte a sorsát; 1956 ellenforradalom volt*) anélkül, hogy lelepleződne ott, ahol nem szeretne. Így a néző mégis reális képet kap az interjúalanyról. Az alkotók viszont sokat veszíte-

nek a „személyesség”, az ellesett minták követése okán. Megkérdőjelezhető etikai hozzáállásuk pedig több szempontból is károkat okozott, sőt a film bemutatása körüli bonyodalmakhoz is hozzájárult.

Szálinger Balázs írja a Biszkü-filmről: „Michael Moore-féle tényfeltárás, áldokumentumfilm, dokumentumfilm, tiszta játékfilm, átverőshow stb. stb. – alatta pedig a huszadik század egyik legmocskosabb korszaka, túlélőkkel. A játék szerepe: eladni azt a fiataloknak, amit nélküle nem lehet eladni. A csibészesség nélkül (BB az önleleplezés után mondta az alkotóknak, hogy hejj, micso-da csibészek vagytok ti...⁷) ez egy unalmas dokumentumfilm lenne, amiből ezer és ezer készült már minisztériumi és mindenféle támogatásokból, leadná kétszer az M2 és egyszer a Duna TV, aztán kész. Ebben a nagyon összetett játékrendben viszont generációs alapfilm, tényfeltáró dokumentumfilm, valóságshow, mozgóképes történelemkönyv, egyszeri, neveltető és megrikáto poén lett.”⁸ A kiábrándulás tehát nemcsak a hatalmon lévő politikai erőknek szólt, de a hagyományos magyar dokumentumfilmes formáknak is: a felgyorsult világban a nyolcvanas évek filmjeitől már meg nem érintett generáció unalmasnak, nézhetetlennek ítélte a hosszú interjúkra épülő szerkezetet. Vizuális kultúrája ugyanazon a sokcsatornás televíziós modellen alakult ki, mint Nyugat-Európában és Amerikában, ugyanazt akarta látni is: frissességet, formabontást, provokációt, humort, jó sztorit. A Biszkü-filmmel valóban új dolog született Magyarországon: a politikai dokumentumfilm.

RÓKA FOGTA CSUKA, CSUKA FOGTA RÓKA

Miért alkalmazzák a felsorolt játszmákat az alkotók? Miért állítanak csapdát az interjúalanyoknak? Miért csinálnak showműsort egy riportból? Miért az erős szimbólumhasználat? Miért konstruálják meg a kommunisták differenciálatlan, homogén csoportját mint ellenségképet? Miért nem tesznek fel valódi kérdéseket, amelyek elől az interjúalanyuk nem tudna olyan ügyesen elmene-külni?

Kelton Rhoads amerikai pszichológus, a befolyásolás lehetséges kommunikációs eszközeinek kutatója, Michael Moore *Fahrenheit 9/11* című filmjét elemezve sorra veszi a propagandafilmekre szerinte jellemző dramaturgiai

elemeket.⁹ Arra kíváncsi, tekinthető-e Moore filmje politikai propaganda-filmnek. Michael Moore filmjét még ma is sokan és sokféleképp vitatják, biztos, hogy a propaganda-film jellem-

7 Valójában nem mondja, helyette: „Ez hi-ba volt.”

8 Szálinger (2010).

9 Rhoads (2004).

zõit is többféleképpen meg lehet határozni, sõt ez a kérdés nincs eldöntve Rhoads szerint sem – de tanulmányában végül is arra jut, hogy Moore filmje propagandafilm. Rhoads módszere talán segít megtalálni a választ a Skrabski Fruzsina és Novák Tamás filmjében fellelhetõ problémák okaira, a felvetett kérdésekre. Egyúttal arra is magyarázatot adhat, miért váltott ki a film ellentmondásos kritikai visszhangot, miért érzik sokan, hogy a megvalósítás módja disszonáns. A filmkészítõk módszereinek áttekintése segíthet abban is, hogy megfejtsük, miért kerülhetett fölénybe idõrõl idõre az interjúalany, a nyilvánvalóan súlyos bûnökkel terhelt Biszku Béla.

„Novák Tamás és Skrabski Fruzsina alkotása megkísérli azt, amirõl szüleik generációja a rendszerváltás környéki örületben úgymond jóindulatúan elfeledkezett. Felkutatja az utolsó élõ tanúk egyikét, és nem áttolja õt az ’56 utáni megtorlásokban játszott szerepével szembesíteni. A tanulság persze nem egészen úgy alakul, ahogy az ifjú riporterek elõre elképzelik, mert a 2010-ben is elkötelezett kommunista Biszku úr a rosszul feltett kérdésekre ügyesen válaszolgat, és az ifjú riportereket (ha akarja) egész egyszerűen mellényzsebbe teszi.”¹⁰

Fontos felhívnom a figyelmet arra, hogy a két film között van egy alapvetõ tartalmi különbség. A *Fabrenheit 9/11* a szerzõ összeesküvés-elméletének filmes artikulációja, kizárólag a szerzõ hipotézisét fogalmazza meg a filmben a Bush-kormány szerepérõl a szeptember 11-i terrortámadás elõidézésében, minden bizonyíték nélkül. A Biszku-film viszont az 1956-os forradalom utáni valódi megtorlás miatti igazságtételt kéri számon, amely valóban elmaradt a rendszerváltás után, és Biszku Béla felelõssége is egyértelmû. Propagandafilm lévén a cél viszont mindenképpen a nézõ manipulációja, a meggyõzés, továbbá belépés a politikai közbeszéd terébe, és a számonkérés gyakorlati elõsegítése. Miért kellett ehhez a propagandafilm eszközeihez nyúlni, ha egyszer rendelkezésre áll minden bizonyíték, és becsapni sem akarnak senkit a szerzõk?

Elsõdleges céljuk a figyelem felkeltése, a hatás kiváltása volt, nem az analízis: ehhez pedig Moore eszközei elegendõnek, sõt a legalkalmasabbnak tûntek. Nyilvánvalóan motiváló ereje van Moore hatalmas közönségsikerének, a mûfajt megújító tartalom és forma felismerésének. Magyarországi adaptációs kísérletrõl van szó. Kérdés azonban, hogy végül is alkalmazták-e a felsorolt propagandatechnikákat, ha igen, mennyire rendszeresen. A legfontosabb pedig, hogy érdemes volt-e, elérték-e a kívánt hatást.

Rhoads szerint nem könnyû megkülönböztetni az információközvetítést

10 Barkóczy (2010) 59.

különböző árnyalatait: ugyanazt a tartalmat politikai kommunikáció esetén a néző hajlamos „ismeretterjesztésnek” tekinteni, ha egyetért vele, és „propagandának”, ha vitatja. Hogy mégis legyen valami objektív szempontrendszer, amellyel a kettőt el lehet különíteni egymástól, Rhoads összesen 11 dramaturgiai eszközt tárt fel mint technikai segítséget a propaganda kifejtésére.¹¹

A leggyakrabban használt kommunikációs technika a propagandista álláspontjának ellentmondó, releváns és igaz információk *kihagyása* a szerkesztés során. Ezt tekinthetjük a megtévesztés eszközének, de a hétköznapi, átlagos kommunikáció része is lehet, ha a megértést nem befolyásolja. A kettőt az alkalmazás szándéka különbözteti meg egymástól. A kontextus elhagyása, amely alátámasztaná vagy cáfolná a tettet vagy szándékot: és amelynek a hiányát a néző gyakran észre sem veszi. Segíti a propagandistát a nézőnek az a tulajdonsága, hogy az érvelésmódnak nem szentel túl nagy figyelmet, sokkal inkább az érdeklő, hogy a filmben megfogalmazott állítás vagy következtetés mennyire esik egybe saját nézeteivel. Amennyiben igen, elfogadja igaznak, és elhiszi a filmben elhangzottakat.¹² A kihagyás nem más, mint egyoldalú érvelés. Meg tudja győzni azokat, akik osztják az alkotó nézeteit, és azokat is, akik nem elég tájékozottak. Nem tudja viszont meggyőzni azokat, akikben az egyoldalú érvelés hiányérzetet kelt, akik igénylik a másik fél meghallgatását is. Az első meglepetést számomra az okozta, hogy a kihagyás technikája intenzíven jelen van a filmben – mindkét oldalon. Nemcsak a filmesek alkalmazzák, hanem az interjúalany, Biszkú Béla is.

Novák: *56-ban a magyarok külföldi erők ellen harcoltak.*

Biszkú: *Mi ellen?*

Novák: *Hát itt voltak a szovjetek. A szovjetekkel harcoltak Budapest utcáin, nem?*

Biszkú: *A szovjetek mellettünk voltak. Mi nem ellenük harcoltunk.*

Biszkú: *A Mező Imrét hasba lőtték. A kiskatonákat felakasztották a lábuknál fogva. Kitépték a szívüket. Az miért nincs ebbe benne?*

11 Kihagyás, kontextualizálás, csoportmanipuláció, cinizmus, csapdahelyzetek konstrukciója, az ok és az okozat felcserélése, a véleményváltoztatók követése, tempó és elterelés alkalmazása, asszociációk, hipotézisek felállítása, az ellenzék elhallgatása.

12 Stiff (1994).

Biszkú érvelése a kádárista ellenforradalom-kép tiszta artikulációja, kihagy mindent, ami ennek ellentmondana. Az alkotók rá is kényszerülnek, hogy ezekre az érvekre reflektáljanak, annak esélye nélkül, hogy Biszkut a biztonságából kibillenthetnék. Nem hangzik el hosszú cáfolat a Köztársaság téren törtétekről, M. Kiss Sándor rövid reagá-

lásának célja Mező Imre halálával kapcsolatban az elbizonytalanítás. Mivel nem hangzik el bizonyítékokon alapuló állítás, M. Kiss szintén a kihagyás technikáját alkalmazza.

M. Kiss Sándor: *Én nem azt állítom, hogy a sajátjai lőtték le hátulról, csak egy kérdőjelet teszek oda, tényleg arról van szó?*

Majd az érzelmekre kíván hatni, mikor arról beszél, miként lőttek orvosokra, ápolókra ugyanott.

A propagandatechnikák jelenlétét kutatva egyik meglepetés a másikat követi. A fiatal alkotók olyan tapasztalt és felkészült interjúalannal találkoztak, aki több évtizedes rutinnal alkalmazta a Rhoads által felsorolt manipulációs technikákat. Nem csoda, sőt ez az oka annak, hogy többször alulmaradtak az egyenlőtlen küzdelemben. Voltak azért sikereik is: az elhangzottak köré a megfelelő szövegkörnyezet megteremtése, vagyis a *kontextualizálás* jól működött a filmben: ellentétes snittek szembeállításával ügyesen váltanak ki érzelmeket. Az M. Kiss Sándor által felolvasott dokumentum¹³ meggyőző erővel állítja: Biszku fellépésére súlyosbították másodfokon halálra Tóth Ilona és társai ügyében Obersovszky Gyula és Gáli József ítéletét.

Biszku: *Nem tudom, hogy Obersovszky mennyit kapott, ugyanaz az ügy. Az egyik három évet kapott, a másik egyet. Ezt meg kell néznem. A helyzet az, elvtársak – ezt mi következetesen visszük –, hogy akik politikai vezető szerepet töltek be és fölbujtók voltak, szigorúbban kell elővenni, mint azokat, akik tevékenységük kapcsán belesodródtak az eseményekbe. Ahol ilyen túlzás van, azt külön meg kell nézni, és ha túlzás van, lehet ezen változtatni.*

Novák: *Ez arról szól, hogy az ügyész elvtárssal és az igazságügy-miniszterrel arról beszélgetnek, ki mennyit kapjon.*

Biszku: *Arról nem. Arról sosem.*

Hiába kapaszkodik bele Biszku a riporter pontatlanságába, itt alulmarad, a következő snitthen rögtön a Nagy Imre-perben játszott szerepéről kérdezik. Az előzőekben kiváltott érzelmi hatás működik a következőben is, befolyásolja a befogadás módját. Biszkunak veszített szituációból kell védenie magát az egyik legnagyobb váddal szemben, a negatív kontextus megnehezíti a dolgát. Biszku állítása, hogy 1957 nyarán csupán tapasztalatcserére utazott a Szovjetunióba, így válik hiteltelenné. Az alkotók ugyanezt a technikát alkalmazzák a film végén is. Az utolsó hat percben, miközben hiába igyekeznek bocsánatkérést vagy megbánást kicsikarni Biszkuból, mondatait többször keresztbe vágják Mansfeld Péter történetével. Biszku és Mansfeld folyamatos szembeállítása elmélyíti a bűnt: az ártatlan szerepeltetése a megátalkodott gyilkos kontextusát teremti meg.

¹³ Sajnos a forrást nem jelzi felirat.

Csoportokat alkotni és a világot csoportokon keresztül és azok vetélkedésének terepeként látni emberi tulajdonság. Az is az, hogy saját csoportját mindenki értékesebbnek véli a kívülállónak tekintettekénél. A manipuláció akkor lép be ebbe a világba, ha új csoportok alkotását, egymás ellen fordítását, homogén csoportok megbontását tűzi ki céljául. Ha a csoporthoz nem tartozót ellenségként látja, vagy új csoportot alkot, és ellenségeként nevezi meg. Ehhez az szükséges, hogy az adott csoport kívülről homogénnek tűnjön, vagyis árnyalatok, különbségek ábrázolása nem lehetséges. Moore ezt teszi a száudiakkal, Skrabski Fruzsina pedig a kommunistákkal. Nem hagyja magát azonban Biszkú Béla sem, ő a horthysta ellenforradalmárok ugyancsak homogén csoportját nevezi meg: számára nem kétséges, a múlt erői fogtak össze, hogy megdöntsék a proletárhatalmat. Állítása szerint október 30-án horthysta katonatisztek csoportját látta a parlament folyosóján beszélgetni, egyenruhában. Két csoport feszül egymásnak a filmben: az antikommunizmus erői, ennek létrehívója az alkotópáros. Ezért szükséges minden kommunistát bűnösök homogén tömegeként feltüntetni, hogy a vele való szembenállás könnyen megformálható legyen. Nem is kell pontosabban körbejárni a baloldalsághoz kapcsolható ideológia jellemzőit, differenciálni a baloldaltól szóló megállapításokat. A differenciálatlan ítélet azonban disszonanciát kelthet a befogadóban. Veszélyes ennek a technikának az alkalmazása, mert a csoportok kialakításából eredő elfogultság csökkentheti a film hitelét, ha a nézőben azonosulás helyett a távolságtartást, a kritikus pozíció felvételét hívja elő. Biszkú is megformálja ellenségképét, ez – természetesen – a kapitalisták csoportja. Magát velük szemben, vagyis a jók oldalán helyezi el, hiszen azok: *Nem veszik észre, hogy itt kapitalizmus van? Kizsákmányolás van? És százezrek élnek munka nélkül? Ez annak a következménye. Ezeket nem sajnálják?*

Az ellenséges csoport megkonstruálásával a két „szemben álló fél” egyformán teljesít. Cáfolni érdemben nem tudják egymást, hiszen igazi érvek egyik oldalon sem hangzanak el.

A politikai dokumentumfilm fontos eleme a *cinizmus*, a *gúny*, az *irónia*, a *humor*. Moore csúfolódása a csoportidentitást is erősíti: a néző azokhoz szeret tartozni, akik csúfolnak, és nem azok közé, akiket... A gúnyolódó mindig felsőbbrendűnek érzi magát. Ezek a kognitív hajlamok annyira alapvetőek és ösztönösek – írja Rhoads –, hogy jól fel lehet használni őket az érvelésben, ha hiányoznak a bizonyítékok, illetve a legkisebb bizonyíték is a megdönthetlenség látszatát kelti. A berendezett, fellobogózott „kommunista” díszterem Márokpapiban, Biszkú 1957-es könyvének dedikáltatása a szerzővel, a felöltött katonai egyenruha mind az interjúalany által vallott értékek megkérdője-

lezését, cáfolatát szolgálják. Kinevetjük, ezzel elutasítjuk, hiszen vállalhatatlan... A filmkészítők megtanulták az új politikai film mintáit: a hollywoodi történetmesélést erős karakterek szerepeltetésével és határozott narrativitás alkalmazásával. Az új típusú dokumentumfilmekre jellemző szatirikus ábrázolásmód és ironia náluk nem önironiát jelent, hiszen halálosan komolyan veszik magukat. Gúnyuk tárgya a „kommunizmus” kelléktára: rosszul elénekelt indulók, Internacionálé, zászlók, egyenruhák, melyeket jelmezként magukra is öltenek. Álcaként szolgál, akár a film alapszituációja is, a hazugság, amellyel ráveszik Biszkut a filmben való részvételre. A *konstruált csapdaszituációk* lehetővé teszik, hogy a célpont – függetlenül attól, amit tesz – kínos helyzetbe kerüljön. Csapda a film alapszituációja, a kitalált ifjúsági szervezet, ez nyilvánvaló. A Márokpapiban rendezett ál-falugyűlésen a Mandiner blog újságírója, Jamrik Levente a következő, kérdésnek álcázott vádat fogalmazza meg:

Az akkori igazságügy-miniszterrel, Nezvál úrral Önök személyesen dönthették el, hogy melyik bíró, ügyész járjon el az ún. forradalmároknak az ügyében. Ha ne találtán olyan ítélet született, Önök leválthatták a bírót, és arra szólították fel a bírókat, hogy keményebb, akár még halálos ítéletet hozzanak. Ez igaz?

Biszku: Egy szó nem igaz belőle. Mi ezekben az ügyekben konkrétan semmiféle beavatkozással nem élünk, ez legenda.

Amikor pedig erre reagálva az újságíró odaviszi a dokumentumot, hogy vádját igazolja, Biszku ügyesen elismeri a valóságát, majd felolvas belőle egy semleges, a lényeget tekintve irreleváns részletet, amely őt hozza nyertes helyzetbe:

Biszku: *Hát ebbe mi a hiba? Az van javasolva, hogy a tapasztalatokat vitassuk meg! Megvitattuk. De mindig utólag! Fölolvasom, hogy mindenki értse.*

És föl is olvassa... Ügyesen alkalmazva ezzel az *elterelés* technikáját.

A propagandista technikája, hogy a kérdésre adott választ rossznak, helytelennek tünteti fel, és rögtön felmutatja a helyesnek tartott megoldást. (Általában az utólagos bölcsesség birtokában.) Ilyen felállított csapdák azok a kérdések, amelyek a bocsánatkérésre, megbánásra vonatkoznak. Biszku ezt nem teszi meg, hogy is tehetné?

Skrabski: *De Ön most nem a bocsánatkérésről beszél, meg a felelősségről. Most másról beszél.*

Biszku: *Igen, szándékosan másról beszélek, mert megmondtam az előbb, hogy nekem nincs miért bocsánatot kérnem.*

Skrabski: *De az '57-ben megölt emberek haláláért nem volt felelősségre vonás. Azért nem vontak senkit felelősségre, hogy miért végeztek ki 300 embert.*

Biszku: *Hát bülyének néznek maguk engem? Hát ne nézzenek már bülyének!*

Jól érzi, hogy csapdát állítottak neki, ezzel a visszavágással leleplezi a riporterek elvárását: azt nem lehet teljesíteni, nem kérhet bocsánatot, az ellentétes lenne az önmagáról alkotott képpel. A riporterek itt arra próbálják felhasználni a vélt társadalmi konszenzust (Biszkú bűnt követett el, ezért bűnhődni kell), hogy vádjuk elutasítása morálisan ássa alá a riportalany álláspontját. Ez csak félig-meddig sikerül. Biszkú ismét elterel, ezt be is vallja, de szembe is száll velük, provokál, úgy védekezik: *Most mire gondol? Arra, hogy engem öljenek meg?* A róka nem eresztí a csukát, de a csuka se a rókát.

A filmben szerepelnek történész szakértők és egykori halálraítéltek, illetve hozzátartozójuk, egykori és mai politikus, sőt egy vérbíró is. Érdekes játék zajlik a *tényekkel és a véleményekkel*. A szokásos dokumentumfilmes dramaturgiai felállás szerint a szakértők képviselik a tudományos álláspontot, a túlélők pedig a személyességet, az emlékezetet, az érzelmeket. Ebben a filmben ez a hagyományos szereposztás többször felborul. Az egykori halálraítéltek szakértői szerepben lépnek fel:

Wittner Mária: *Egypár nagygyűléséről hallottam, hogy ki volt kelve az ellen, hogy kevés embert akasztottak fel.*

Fekete Pál: *Az akkori KB a meglévő dokumentumok alapján kb. 90 főből állt, de ebből rendszeresen csak 70-en ültek össze, na most ennek is volt egy egész komoly belső magja, és ebbe Biszkú Béla szorosan beletartozott. Beletartozott ebbe a halálbrigádba.*

Fónay Jenő elmeséli, hogy egy hónappal Nagy Imréék kivégzése előtt átköltöztették őket máshová a Kisfogházon belül. Ezzel kapcsolatban tett megjegyzése, amelyet forrásértékűnek szánnak (*mert már egy hónappal előbb tudták, hogy Nagy Imrét fel fogjuk akasztani*), jó példa arra, hogy egy *konstruált asszociációval* hogyan lehet tények között bizonyíték nélkül az összefüggés látszatát kelteni (a filmben legalábbis nem mutatnak be bizonyítékot).

Néha pedig a történész képviseli a személyességet:

Tischler János: *Azt mondták, volt neki egy rideg, kegyetlen kisugárzása, hogy az ember automatikusan kicsit összebb húzza magát.*

Pozsgay Imre egykori MSZMP KB tag és ma is aktív politikus pedig a történész szakértő szerepében lép fel: *A bíróságok valójában szolgálatkész elemekből álltak, de voltak karakán, a törvényt igazán tiszteletben tartó bírók, bírák, akik többnyire enyhébb ítéleteket hoztak, vagy pedig felmentő ítéleteket hoztak, ilyenkor személyesen is beavatkoztak, Pap Jánostól kezdve Biszkú Béláig, Korom Mihályig, nagyon sok esetben újabb eljárást követeltek.*

A *véleményüket megváltoztató* karakterek meggyőző ereje nagy: azok, akik valamilyen hatásra, belső változásra megváltoztatták korábbi álláspontjukat, hi-

telesek a külső szemlélők számára. Rhoads példának az anonim alkoholistákat hozza fel, akik csoportjaiban a már leszokottak sokkal hitelesebb források, mint bármilyen orvos vagy pszichológus, ha az alkoholizmus következményeiről beszél. Moore filmjeiben gyakran szólaltat meg politikai attitűdjüket valamilyen kijózanodási folyamat eredményeképp gyökeresen megváltoztató riportalanyokat. Sokszor játssza maga is a tévedéséből kijózanodott, hitehagyott amerikai polgárt. Skrabski és Novák két hitehagyott kommunistát is szerepeltet a filmben: Pozsgay Imrét, az MSZMP KB egykori tagját és Sárközy Endre egykori vérbíró, aki 1956-ban lemondott tisztségéről. Pozsgay az ítélelhoztali mechanizmusról, a Nagy Imre-per háttéralkuirlól és Biszku Béla megtorlásokban játszott szerepéről beszél. Sárközy szavai pedig közvetlenül leplezik le Biszku hazugságát, hiszen állítása szerint a bírák előre megkapták a kivégzendők listáját. Megszólalása – *Tudták a bírók, hogy mit várnak tőlük* – bizonyító erejű, bár Biszku ezt a film végéig tagadja.

A gyenge érvelést a figyelem elterelése erősítheti. Zene, animáció, humoros betétek beiktatása, grafikák, gyors vágások – mind *a figyelem elterelésének* eszközei lehetnek. Ugyanezek az eszközök erős érvek esetén gyengítik a hatást, így olyankor a rendezőnek nincs szüksége elterelő hadműveletekre. Ebben a filmben mindkét fél alkalmazza ezt a technikát, de az elterelés valódi mestere Biszku Béla. Akárhányszor próbálják a filmesek sarokba szorítani, másról kezd beszélni.

Skrabski: *De ha Ön azt mondta mint belügyminiszter, hogy szigorúbban kell eljárni, határozottabban kell fellépni azok ellen, akik szervezkedtek a szocializmus ellen, akkor az batással volt lelkileg a bírókra!*

Biszku: *Én nem vagyok se pszichológus, se pszichiáter, hogy ők mit gondoltak, azt nem tudom, de akkor rend volt, és nyugalom volt és közbiztonság volt. Rendetlenkedőkkel szemben én fizetek magának, ha rendet tud teremteni.*

Máshol teljes értetlenkedéssel húzza az időt, szabályosan hülyének tettei magát:

Jamrik Levente: *Az a kérdésem, hogy ezt ki írta?*

Biszku: *Ezt nem én írtam.*

Jamrik Levente: *Ez nem az Ön aláírása?*

Biszku: *De ezt nem én írtam, gyerekem. Hát hol van az, hogy én írtam? Valószínű ezt vitattuk meg.*

Jamrik Levente: *Itt mindenhol súlyosbítást kér minden vádlottra.*

Biszku: *Kicsoda?*

Jamrik Levente: *Hát Ön.*

Biszku: *Hát hol van ez, hogy én kértem súlyosbítást?*

A Rhoads által megnevezett következő technika az *adatokkal való megtévesztés*. Ismét Biszkú az, aki próbálkozik: itt látványosan túllő a célján, három-ezer forradalmároknak áldozatul esett, kivégzett kommunistáról beszél. Skrabski és Novák erre természetesen rögtön lecsapnak, és szembesítik a nézőt az MSZMP által 1957-ben kiadott *fehér könyv* adataival.

Az utolsó felsorolt propaganda fogást az alkotók használják: interjúalanyaik kiválasztása egyoldalú, nemcsak az egykori elítéltek, de a megkérdezett történészek többsége is a mai politikai jobboldalon helyezkedik el: Kahler Frigyes, Szerencsés Károly, M. Kiss Sándor történészek. Csak Tischler János, az 1956-os Intézet egykori munkatársa és Horváth Attila jogtörténész nem illik egyértelműen a sorba. A filmben szereplő egykori elítéltek a rendszerváltás után szerepet vállaltak a politikában, veterán szervezeteik a jobboldalhoz köthetők, Wittner Mária a film készítése idején is a Fidesz parlamenti képviselője. Az egyik díszletet a Terror Háza szolgáltatja, amelyet az első Orbán-kormány alapított 1998-ban. A másik a Kisfogházban működő emlékhely, amelyet a POFOSZ elnöke, Fónay Jenő kezdeményezésére hoztak létre. A véleményváltoztató egykori kommunista, Pozsgay Imre pedig ma szintén a jobboldalon vállal tisztséget, 2005 óta az Orbán Viktor vezette Nemzeti Konzultációs Testület egyik tagja. *Hiányoznak a filmből* a baloldali, liberális értékrendet képviselők – a szakértők és az egykori halálraítéltek között egyaránt.

Rhoads propagandatechnikáinak áttekintése nagyon izgalmas eredményt hoz: valóban alkalmaztak belőlük néhányat az alkotók (kihagyás, kontextualizáció, csapdahelyzetek, véleményváltoztatók megszólaltatása, cinizmus, gúny, csoportmanipuláció, az ellenzék meg nem kérdezése). Legalább ennyire próbálkozott alkalmazásukkal az interjúalany is, Biszkú Béla, ráadásul nagyobb sikerrel (kihagyás, asszociációk, elterelés, megtévesztés a számokkal, csoportok manipulációja, az ellenzék elhallgattatása). A filmben megszólaltatott pszichológus, Mórotz Kenéz meg is jegyzi: nagyszerű kommunikátorról van szó. A filmmel szemben megfogalmazott gyakori kritika, miszerint a két újságíró nem bír az öreggel, sőt Biszkú gyakran fölénybe kerül, éppen a film tudatosan megválasztott eszközeinek következménye. Előáll a róka fogta csuka, csuka fogta róka helyzet, a hasonló érvelésmód nem adja meg a filmeseknek a lehetőséget, hogy egyértelmű erkölcsi fölénybe kerüljenek interjúalanyukkal szemben. Bár Biszkú valószínűleg nem látta Moore filmjeit, a Rhoads által felismert technikákat jól ismeri és hatékonyan alkalmazza...

PUBLIC HISTORY

Minden átalakult az utóbbi évtizedben a dokumentumfilm területén: nemcsak a művek tartalma, a filmkészítés technológiája, de terjesztési csatornái is. A digitális technikának köszönhetően a filmkészítés olcsóbb lett, az interjúkra épülő dokumentumfilm pedig a történelmi narratívák megjelenítésének továbbra is a legegyszerűbb módja maradt. Tartalmi bázisukat a XX. századi traumákra való visszaemlékezések adják, mindenki elmondhatja saját történetét, bárki elkészítheti saját történelmi narratíváját bármiről. Szokás is „memory boom”-ként emlegetni azt a holokauszt emlékezetéből kiinduló visszaemlékezési hullámot, amely aztán tematikájában kibővült: dokumentumfilmek alapanyagául is szolgált, szolgál minden XX. századi trauma, amelynek élnek még tanúi. A nézői befogadás helyszínei is átalakultak: a mozin és a televízió kivül DVD-n, hír- és videomegosztó portálokon, blogokon, sőt telefonon és tableten is láthatunk dokumentumfilmeket. Vannak olyan filmek, amelyek ezekkel készülnek, ezekre a hordozókra. A konvergens média átstrukturálja televíziózási szokásainkat, figyelmünket, a médiához való viszonyunkat. Ma még nem tudni, megmarad-e a dokumentumfilm hagyományos értelmezése a teljesen megváltozott világban, vagy gyökeresen átalakulnak majd azok a keretek, amelyekben belül még értelmezhető. Valós problémára mutat rá Szálinger Balázs kérdése: tényleg unalmassá vált a hagyományos megközelítésű dokumentumfilm, amelyet jatké, csibészesség nélkül nem lehet eladni?

Hol van ennek a csibészességnek a határa? El lehet-e mesélni csibészességből a történelmet?

Mint láttuk, Skrabski Fruzsina és Novák Tamás a film szerkesztésében, interjúalanyuk megközelítésében vett át mintákat az amerikai politikai dokumentumfilmtől, több-kevesebb sikerrel. A filmnek ugyanakkor jelentős történelmi tartalma is van: az 1956-os forradalom megtorlásainak története. Milyen elbeszélésmódot választottak az alkotók a történelmi tartalom közvetítésére? Milyen utakat enged a történelem elbeszélésére a hatáskiváltás elsődleges kényszere?

Jeremy Black történész szerint kétféle történelem létezik: az egyik kérdéseket tesz fel, a másik válaszokat ad, és ezzel a bizonyosságot kínálja a múltja iránt érdeklődő társadalomnak. Szerinte az előbbivel inkább a tudomány foglalkozik, az utóbbit gyakran az állam sajátítja ki, hogy megadja hatalmának legitimitációs pontjait, és orientálja államának polgárait, de gyakran él vele a civil társadalom is. Azt is megjegyzi, hogy néha nemcsak az állam, de az egyén is – legyen tudós vagy átlagember – jobban szereti a válaszokat, mint a bizonytalanságba vezető kérdéseket. Az ilyen megválaszoló történelmet nevezi Jeremy Black public historynak, nyilvános vagy köztörténelemnek. Novák Ta-

más és Skrabski Fruzsina filmje is erre egyértelmű példa. Nincs benne valós kíváncsiság, kérdései egyrészt nem megválaszolható, költői kérdések, ritkán tényekre, leggyakrabban lelkiállapotra vagy a lelkiismeretre vonatkoznak. A látszólag tényekre vonatkozó kérdések ott lepleződnek le, hogy megválaszolásukra nem ad valós lehetőséget, időt a riporter, továbbá Biszkú nyilvánvalóan nem rendelkezik a megfelelő tárgyismerettel, nem naprakészen tájékozott a kérdezett adatokról. *Mindszenty József milyen bűncselekményt követett el? Mit követett el Mansfeld Péter? Mit jelent az, hogy az erőszak-funkciónak érvényesülni kell? Hány kommunistát öltek meg 56-ban? Én azt kérdezem Öntől, hogy nem bánja, hogy kivégeztek háromszáz embert és tönkretettek húszezer embert?* Skrabski vádjai közhelyek, vagy inkább szimbolikusak, dramaturgiai funkciójuk nem Biszkú állításainak cáfolata, inkább az, hogy megzavarja interjúalanyát, kibillentse nyugalmából, provokálja őt. Az alkotóknak az analízis nem céljuk, nem merülnek el részletekben. Víziójuk van a múlttól. A már elemzett kiinduló szituációból mindent megtudtunk, és ez nem formálódik tovább. Nem megértési folyamatot követünk végig. A bizonyosság eleve a szerzők birtokában van, ez támasztja alá támadásaikat, folyamatos ostromukat Biszkúval szemben, céljuk az, hogy a vád megfogalmazásával kikényszerítsék a beismerést. De ha nem kíváncsiak a történelmi szereplők cselekvéseinek mozgatórugóira, tekinthető-e a film történelmi filmnek is – egyértelmű politikai tartalma mellett? A film történetiségét látszólag alátámasztják a megszólaltatott történész szakértők és az 1956-os elítéltek. A szakértők valóban szolgáltatnak információkat a nézőnek az 1956 utáni megtorlás történetéről, de az ő elbeszéléseikben is nagy hangsúlyt kap Biszkú személyiségének ábrázolása, a személyiség feltárását szolgálja a pszichológus megszólaltatása is. A szakértők megszólaltatása nem ellentétes a public history gyakorlatával, de megszólalásaik nem kerülhetnek ellentmondásba a történet bázisául szolgáló személyes narratívával. Gyáni Gábor szerint „amikor a public history keretében terjesztett történelem kezdi felváltani a hivatásos történészek alkotta történetképet – és ez a ma legjellemzőbb folyamatok egyike –, akkor többnyire a kollektív emlékezet széles forrásvidéke szolgál mindehhez támasztékul: a public history témát és anyagot is egyaránt ebből merít amellet, hogy szelektív módon kiaknázza persze a történelem tudományos diskurzusát is. Egyúttal pedig főként azokhoz szól, akik nem éppen tudományos alapokon álló történelemre tartanak igényt, hanem arra, amely messzemenően egybeesik a saját kollektív emlékezeti hagyományukban (vagy kitalált hagyományukban) tenyésző elképzelésekkel, legalábbis közelít hozzájuk.”¹⁴ A nézők előtt lassan felépül egy mítosz: a bűnös

14 Gyáni (2014).

kommunista mítosza, egyfajta ellenmítosz a forradalom áldozatai – ugyancsak erős dramaturgiai elemként jelen lévő – pozitív mítoszának ellentétpárjaként. Valójában ennek az építését szolgálják a megszólaltatott szakértők: történész és pszichológus egyaránt. Tekinthető tehát a film történelmi dokumentumfilmnek is? Igen, mint a történelem nyilvános használata, referenciapont a múltból. Nemcsak magyarázatot ad, de a keretet is megteremti a jelen politikájához.¹⁵ Ez magyarázza a filmnek mint a nyilvános történelem egyik konstrukciójának szoros kapcsolatát a mítoszteremtéssel. A megszólaltatott halálra ítélték erős érzelmi többletet adnak a megtorlások történetéhez. Elbeszéléseik nem újak, ők maguk is jól ismertek a nézők számára, számtalan filmben szerepeltek már. A filmben ugyanúgy felbukkan a pesti srác szimbolikus alakjának megszemélyesítője (Mansfeld Péter), mint a szeretet ünnepén kivégzett apa és fiú alakja Wittner Mária elbeszélésében, de nem maradhat ki Tóth Ilna figurája sem. Mítoszaik folyamatosan épültek a rendszerváltás óta, éppen a feltáró igényű történelmi dokumentumfilmeknek köszönhetően, hiszen a filmek fedezték fel őket a nyilvánosság számára. Erre szükség is volt a rendszerváltás utáni Magyarországon: bizonytalanná vált minden, újra kellett fogalmazni a múltat, a magyar társadalomnak fontos volt, hogy segítettek rátalálni a forradalom hagyományára. A kezdeti revelatív, nagy erejű visszaemlékezések azonban a gyakori ismétlésektől lassan kiüresedtek, a szereplők politikai szerepvállalása jelenlétüket elidegenítő hatásúvá tette a Szálinger Balázs által bírált „unalmas” történelmi filmekben. A hagyomány életben tartására és ápolására szolgáló intézményrendszer fenntartása és finanszírozása pedig hagyományosan az állam feladata. Az egykori forradalmárok dramaturgiai kliisékké váltak, megemlékezések kötelező eszközeivé, filmjeik televíziós vetítése pedig minden október 23-i és november 4-i ünnepi műsor megkerülhetetlen elemeivé lettek, emlékezeti helyé.

„Sok kérdés merül fel a public history kapcsán – írja Black. – Tudják-e a politikusok és az uralkodók, vagy mások, akik az előbbieket parancsára vagy befolyására történelmet írnak, hogy amit leírtak, az nem igaz? Állítanak-e tudatosan és szándékosan olyasmit, amiről tudják, hogy hazugság? Ezek szerint ők találják ki a múltat? Vagy inkább szenvedélyesen elhiszik, hogy amit mondtak, az igaz, akkor is, ha meggyőződésük nem források szigorú tanulmányozásából fakad, hanem sokkal inkább abból, amit gyerekkoruktól szívtak magukba szüleiktől, nagyszüleiktől, barátaiktól, egyházuktól, közösségüktől, szülőhelyüktől, bővebb értelemben az őket körülvevő világból?”¹⁶ Skrabski Fruzsina és Novák Tamás filmben megfogalmazott

¹⁵ Chanan (2007) 5.

¹⁶ Black (2005) 10.

vádjai igazak. Biszkú Bélát valóban súlyos bűnök terhelik, felelős a forradalom utáni megtorlásokért. A film azonban mégis a public history narratív kereteibe tartozik, mert az alkotók kiindulópontja nem források szigorú tanulmányozásából, hanem személyes meggyőződésükből fakad, ez a meggyőződés identitásuk része, és a film elejétől a végéig változatlan. Filmjük ennek a meggyőződésnek nyilvánossá tétele, és ezzel politikai céljaik elérése. A hazugság mint dramaturgiai elem meghatározó a filmben, használatához a vélt erkölcsi alapot szintén személyes meggyőződésük adja.

Nemcsak az állam hozhat létre nyilvános történelmet, hanem a civil társadalom is. A történelem népszerűsítésére a film kiválóan alkalmas. A Biszkú-film viszont nem a népszerűsítő történelem egyik produktuma, annál sokkal nagyobb jelentőségű alkotás. Nem esztétikai, tartalmi értéke teszi azzá, hanem funkciója. A politikai elit és a civil társadalom kooperációjáról van itt szó: a filmet már bemutatóján felkarolta a politika, a rendezvény a jobboldali politizálás reprezentatív eseménye lett. Nemcsak politikai célt fogalmaz meg – Biszkú számonkérését –, de a csoportidentitás megerősítésének is eszközévé vált: *generációs alapfilmmé*. Sokak számára kedvező a filmből kiolvasható történelmi percepciók használata, terjesztése. Az időközben kormányra kerülő jobboldal felhasználta a filmet antikommunista retorikájához, saját identitásának látványos reprezentációjához: 2010. június 16-i bemutatóját követően 2011 októberében Gulyás Gergely fideszes országgyűlési képviselő törvényjavaslatot nyújtott be (lex Biszkú), mely szerint az 56 utáni megtorlások felelőseire is vonatkozzék a nürnbergi nemzetközi katonai törvényszék alapokmányában meghatározott „emberiesség elleni bűncselekmények” elévülhetetlensége. (Egyedüli képviselőjük ma már csupán Biszkú Béla). 2013 októberében őrizetbe vették, a Budapesti Nyomozó Ügyészség gyanúsítottként hallgatta ki, majd vádat is emelt ellene az 1956-os forradalmat követő megtorlásokban való részvétele miatt. Biszkú Bélát 2014 májusában a Fővárosi Törvényszék bűnösnek mondta ki felbújtóként elkövetett szándékos emberöléssel megvalósított háborús bűntett és bűnpártolással megvalósított háborús bűntett miatt, és első fokon szimbolikusan 5 év 6 hónapos börtönbüntetésre ítélte az egykori belügyminisztert. Skrabski Fruzsina és Novák Tamás elsődleges célja a film elkészítésével a figyelem felkeltése és a hatáskeltés volt. Ezért nem riadtak vissza az etikailag megkérdőjelezhető lépéstől, a Moore-féle politikai dokumentumfilm propagandisztikus dramaturgiájától, a történelem elbeszélésétől a public history eszközeivel. Úgy tűnik, megérte. Bizonyos szempontból legalábbis.



BŰN ÉS SZÁMONKÉRÉS – A BISZKU-FILM

NOVÁK TAMÁS–SKRABSKI FRUzsINA: *Bűn és büntetlenség*. Dokumentumfilm, 70 perc, 2010.

HIVATKOZÁSOK

Barkóczy (2010)

BARKÓCZI JANKA: Bűn és büntetlenség. *Filmvilág*, 8. 59.http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=10255

Black (2005)

BLACK, JEREMY: *Using History*. Bloomsbury Academic.

Chanan (2007)

CHANAN, MICHAEL: *The Politics of Documentary*. British Film Institute.

Gyáni (2014)

GYÁNI GÁBOR: Kollektív emlékezet vagy történetírás?

<http://www.tte.hu/toertenelemtanitas/toertenelemtanarok-orszagos-konferenciaja/7843-gyani-gabor-kollektiv-emlekezet-vagy-toertenetiras>

Rhoads (2004)

RHOADS, KELTON: Propaganda Tactics and Fahrenheit 9/11.

http://www.workingpsychology.com/download_folder/Propaganda_An_Fahrenheit.pdf

Stiff (1994)

STIFF, JAMES BRIAN: *Persuasive Communication*. Chapter 6. New York, Guilford Press.

Szálinger (2010)

SZÁLINGER BALÁZS: Bűn és büntetlenség. Játék az Ördöggel. *Transindex*.<http://welemeney.transindex.ro/?cikk=11867>

Varga (2010)

VARGA BALÁZS: Tetten ért képek. *Filmvilág*, 12. 42–44.http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=10430

Készült a Bolyai János kutatási ösztöndíj támogatásával

ISSN 1216-7851 (Nyomtatott)
ISSN 2063-7497 (Online)